

Entre autoras, diário e memórias: a linguagem da barbárie em *O que os cegos estão sonhando?*

Between authors, diary and memories: the language of barbarism in *What are the blind dreaming about?*

AMANDA DAL'ZOTTO PARISOTE

Graduada e Mestre em Letras pela Universidade de Caxias do Sul e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO O objetivo deste artigo é analisar a obra *O que os cegos estão sonhando?* (2012), de Noemi Jaffe, situando-a na produção memorialística sobre o Holocausto. O ponto de partida da leitura é o processo de elaboração, a publicação e a relação entre autoria e pacto de leitura. Tais reflexões apontam para a necessidade de se refletir, também, sobre o modo como o diário é composto e quais características desse gênero textual são mantidas ou rompidas. Uma vez investigado de que forma o texto comunica, no que diz respeito à sua estrutura, a etapa seguinte é pensar sobre o que ele comunica. Para isso, analisam-se questões referentes a algumas simbologias presentes na obra e à linguagem como forma de dominação e expressão da barbárie.

PALAVRAS-CHAVE *O que os cegos estão sonhando?*, Holocausto, Diário, Linguagem, Noemi Jaffe.

ABSTRACT The aim of this article is to analyze Naomi Jaffe's book *What are the blind dreaming about?* (2012), placing it in the production about the Memory of the Holocaust. The starting point of the analysis is the process of elaboration, publication and relationship between author and readers through a reading pact. Such reflections signalize the need to reflect also about how the diary is composed and which features of this text gender are either kept or broken. After investigating how the text informs about its structure, the next step is to think about what it communicates. In order to do this, we analyze both some symbols included in the book and the language as a form of domination and an expression of barbarianism.

KEYWORDS *What are the blind dreaming about?*, Holocaust, Diary, Language, Noemi Jaffe.

A produção da obra

EM 2012, NOEMI JAFFE PUBLICOU *O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO?* O LIVRO DIVIDE-SE em três grandes partes: diário de Lili Jaffe, mãe da autora; textos de Noemi Jaffe e, fechando, um texto de Leda Cartum, sua filha. A apresentação, escrita por Noemi Jaffe, merece destaque porque situa o leitor quanto às condições de produção e publicação do livro: é aqui que entendemos que ele contém o diário de Lili Jaffe, a respeito dos onze meses que passou em Auschwitz, de 1944 a 1945, e que ele foi escrito na Suécia, depois que os prisioneiros foram libertados, ou seja, o diário não narra os fatos à medida em que eles acontecem, sendo redigido *a posteriori*. Noemi Jaffe esclarece que ele foi escrito em sérvio e que, hoje, ele se encontra no Museu do Holocausto, em Jerusalém, e que sua preservação quase que se deu por acaso, visto que, nas palavras da autora, em entrevista ao site Pensar (2013)¹:

Depois de minha mãe ter voltado para a Sérvia em busca de parentes sobreviventes, ainda em 1945, e não ter encontrado ninguém, ela acabou conhecendo meu pai, que se apaixonou por ela. Como ela tentava ir para os Estados Unidos, atrás de seu irmão que tinha sobrevivido, aliando-se ao Exército americano, ela foi para a Hungria em busca de documentação e deixou o diário como lembrança para meu pai. Ele foi atrás dela, em Budapeste, e, como ele tinha uma família grande aqui no Brasil, ofereceu casar-se com ela somente para fins civis. Assim, ela chegaria ao Brasil com a documentação necessária para poder ir para os Estados Unidos. Mas, no meio do caminho, eles se apaixonaram, chegaram aqui e se casaram também no religioso.

Após algumas tentativas frustradas de publicação, o projeto se viabilizou em 2009, quando Noemi Jaffe decidiu, ao lado da filha Leda, visitar campos de extermínios na Alemanha. Embora soubesse, desde sua infância, da existência do diário, ela confessa que temeu traduzi-lo, visto que correria o risco de “[...] que o seu conteúdo fosse diferente daquilo que minha mãe contava ou quisesse mantê-lo numa atmosfera quase sagrada, imune a uma ideia de profanação pelo português e por mim” (JAFÉ, 2012, p. 8). O diário, originalmente, contém anotações do pai de Noemi Jaffe. No entanto, ela decidiu não publicá-las por considerá-las um apêndice, longe do foco principal da publicação.

A primeira parte do livro, o diário de Lili Jaffe, traz a primeira entrada em 25 de abril de 1944 e o fechamento em 30 de setembro de 1945. Nesse período, entre seus 18 e 19 anos, Lili narra a captura da família e a ida ao campo de concentração – ela, os pais, o irmão, duas primas e um primo –, os onze meses que lá passou – o frio, a fome, os castigos, a dor, o trabalho na cozinha – e também o período

pós-guerra, já na Suécia. Essa parte do diário marca um período de redescobertas e reencontros para Lili Jaffe: a redescoberta do amor, do corpo, da vaidade; o reencontro com o irmão, a volta para casa.

A seguir, a obra traz os textos de Noemi Jaffe. Em uma seção intitulada *O que os cegos estão sonhando?*, a autora analisa trechos do diário ou conversas que manteve com a mãe. São 36 textos, cujos títulos são bastante sucintos, como em *Destino*, *Cigana*, *Frio*, *Fome*, em que discorre acerca das memórias da mãe, questiona a relação entre o narrado no diário e o vivido e, de certo modo, encontra-se com a mãe em um monólogo sobre memórias. A parte final, *Aqui, lá*, escrita por Leda Cartum, de forma semelhante, é também uma reflexão sobre o que a avó narrou, sobre a sensação de ter estado no campo de concentração e sobre as inúmeras possibilidades que guardam as noções de *aqui, lá e agora*. Enquanto o diário de Lili Jaffe funciona de forma autônoma, os trechos *O que os cegos estão sonhando?* e *Aqui, lá*, só existem em função do primeiro. São, nessa relação de dependência, paratextos do diário.

Outras obras de Noemi Jaffe são: *Todas as coisas pequenas* (2005), *Quando nada está acontecendo* (2011), *A verdadeira história do alfabeto* (2012) e *Írisz: as orquídeas* (2015). Dentre as publicações de Noemi, *O que os cegos estão sonhando?* é o único a se enquadrar em duas tradições: literatura de testemunho e literatura sobre o holocausto.

A literatura de testemunho, uma das modalidades de discurso da memória, tem sido bastante revisitada desde a década de 1970. Essa nova face da literatura, como nomeia Márcio Seligmann-Silva (2008), ao refutar a ideia de testemunho enquanto gênero, coloca em jogo duas questões básicas: as fronteiras entre o narrado e a verdade histórica, e o conseqüente caráter ficcional da memória. Quanto a isso, o autor lembra que o testemunho é, por

natureza, rodeado pela dúvida e aparece sempre em associação com a possibilidade de ficcionalização. O que poderia ser uma característica negativa é, para ele, o que garante a força do texto, pois há certos detalhes que só podem advir da ficção, utilizando-se de reformulação artística para alcançar um alto grau de verossimilhança. O que conta é “[...] a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 380). No mesmo sentido, Aleida Assmann (2011) afirma que recordações são inconfiáveis, uma vez que subjetivas, e sua verdade “[...] pode consistir justamente na deformação dos fatos, porque esta, assim como o exagero, registra estímulos e sentimentos que não ocorrem em qualquer descrição factual”. (ASSMANN, 2011, p. 295). Shoshana Felman e Dori Laub (1992) explicam, de modo muito ilustrativo, a tensão entre ficção e verdade histórica que parece permear as narrativas de memória:

O que a mulher testemunhou [...] não foi o número de chaminés voando pelos ares, mas outra coisa, mais radical e central: a realidade de um acontecimento inimaginável. Uma chaminé que foi pelos ares era igualmente inimaginável, tal como quatro. O número era menos importante que o próprio incidente. O acontecimento em si mesmo era quase inconcebível. A mulher testemunhou à sua maneira um acontecimento que destruiu um quadro coercivo de Auschwitz, precisamente onde levantes armados de judeus não ocorriam nem tinham vez. Ela testemunhou a brecha desse quadro. E tal coisa é verdade histórica. (FELMAN; LAUB, 1992, p. 60)

O testemunho, prossegue Seligmann-Silva, é uma tentativa de reunir fragmentos do passa-

do, traduzindo o vivido em imagens ou metáforas, cumprindo “[...] um papel de justiça histórica e de documento para a história” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 3), como no caso das testemunhas da *shoah*.

No que diz respeito a Shoah ou Holocausto, há publicações, entre ficção e obras memorialistas, que tiveram grande alcance em termos de público e crítica, como *O Diário de Anne Frank* (1947) ou as obras de Primo Levi.² No Brasil, a temática do holocausto não é tão presente na produção literária quanto na Europa, o que talvez se explique pelo envolvimento tardio do país na Segunda Guerra e pelo fato de a população não ter sofrido de perto os horrores da agenda nazista. Ainda assim, destacam-se obras publicadas por ficcionistas brasileiros como Moacyr Scliar com o romance *A guerra do Bom Fim*, de 1972, ou o conto *Na minha cabeça vazia, o Holocausto*, de 1986; e a dramaturga Hilda Hist com *Aves da Noite: sobrevoando Auschwitz* (1968). Há de se levar em consideração também a produção de europeus que imigraram para o Brasil e aqui publicaram, entre eles Samuel Rawet com a peça *O lance de dados* (1968); Jacob Guinsburg com o conto *O retrato*, de 1946; e autores que investiram na literatura de testemunho, como Joseph Nitchhauser (*Quero viver... memórias de um ex-morto*, 1972), Ben Abraham (*E o mundo silenciou*, 1972), Konrad Charnatz (*Pesadelos, como é que eu escapei dos fornos de Auschwitz e de Dachau*, 1976), Olga Papadopol (*Rumo à vida*, 1979), Alexandre Storch (*Os Lobos*, 1983), Sonia Rosenblatt (*Lembranças enevoadas*, 1984) e *Memórias do Inferno* (I. Podhoretz, s.d.). Mais recentemente foram publicadas as obras: *O Sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (2000), de Aleksander Henryk Laks e Tova Sender, e *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2005), de Sabina Kustin.

Esses escritores nasceram antes da Segunda Guerra, ou seja, são, conforme Seligmann-Silva (2008b), autores da primeira geração, aquela que viu ou, até mesmo, vivenciou os horrores do conflito. Noemi Jaffe, por sua vez, pertence à segunda geração, aquela nascida após 1945; e a filha, Leda Cartum, à terceira. Assim, *O que os cegos estão sonhando?* parece atuar como um traço de memória entre essas mulheres, traduz o que não deve ser esquecido, conforme afirma Noemi Jaffe: “As palavras são realmente insuficientes, pois nada ali é do domínio do verbal, embora seja um dever transformar tudo em palavras”. O fato de a obra não ser totalmente composta por um sujeito que viveu a barbárie não anula seu caráter testemunhal. Como afirma Regina Zilberman (2011, s.p.), “[...] ter vivido os acontecimentos pode ajudar a traduzir o horror que os envolve. Mas, de fato, não é condição necessária [...] Sob esse aspecto, a literatura de guerra é simultaneamente uma narrativa de testemunho”. Assim, esse entrecruzamento de vozes – a mãe, a filha e a neta – trabalham como elos de uma corrente, num processo contínuo de reconstrução de memórias.

Outro ponto interessante a se pensar sobre *O que os cegos estão sonhando?* é a questão da autoria e do pacto de leitura. Na capa do livro, vê-se o seguinte: como nome da autora consta o de Noemi Jaffe. Logo abaixo do título, lê-se: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945). Ao final do livro, há o texto de Leda Cartum. Assim, temos três autoras: Noemi, que editou o diário e compôs os 36 tópicos de análise; Lili que, de fato, o escreveu; e Leda, que, além de acompanhar a mãe durante o processo de formação do livro, redige o fechamento. Como se estabelece, desse modo, o pacto de leitura? De acordo com Lejeune (2008), o sujeito da enunciação e o leitor definem essa espécie de pacto como uma relação de identificação entre o

autor real e o protagonista, o que permite ao leitor uma posição de confidente. Além disso, haveria três formas por meio das quais seria possível estabelecer esse pacto: a primeira delas diz respeito a obras em que narrador e personagem possuem o mesmo nome, remetendo a uma pessoa existente, o autor. A segunda forma acontece quando a personagem não tem nome, mas há indícios de quem seja o narrador-personagem, como título ou prefácio. A terceira forma, menos explícita, se dá quando o autor deixa apenas pistas, como títulos de suas obras. *O que os cegos estão sonhando?* parece caminhar entre as duas primeiras opções, como procurarei indicar a seguir.

Durante toda a primeira parte do diário, não há menção ao nome de sua autora. Isso se esclarece pelo fato de que o autor de um diário não tem a necessidade de citar o próprio nome. Durante a segunda parte, nas memórias pós-guerra, o nome de Lili aparece referenciado por meio de diálogos, como se vê a seguir: “– Lili, poderia gostar de mim? Eu ficaria muito feliz se gostasse de mim apenas um quarto do tanto que eu gosto de você. [...] Pense um pouco sobre isso, Lili” (JAFJE, 2012, p. 60). A segunda parte da obra consiste em reflexões acerca das memórias de Lili, ou seja, a filha Noemi coloca em cheque as contradições, as angústias, os dilemas e as reconstruções que, por intermédio do filtro da memória, chegam ao leitor do diário. Na ausência da nomeação da protagonista, a apresentação da obra e a capa do livro parecem funcionar como chave de leitura que denuncia ao leitor a autoria do diário.

O que os cegos estão sonhando? vai, assim, além do diário de Lili. Entretanto, pode-se dizer que a obra apenas se constitui em função dele, afinal, é somente a partir das memórias dela que os textos de Noemi Jaffe e Leda Cartum ganham lugar. Tendo em vista o protagonismo do diário na cons-

tituição da obra, é relevante analisar as características desse gênero memorialístico, como ele se apresenta na obra e como se distingue de diários tradicionais.

A ruptura do gênero diário

A origem do diário está relacionada à formação da sociedade burguesa no século XVIII e, com isso, à emergência da noção de indivíduo. Nessa época, o ser humano passou a considerar-se como centro de um espaço vital, daí a necessidade de esboçar sua própria imagem por meio de um ato básico de fala, que é a narração. Quanto a isso, Darío Villanueva (1991) explica que, ao narrar, o sujeito tem a chance de explicar o passado e o presente e projetar o futuro. Ele pode responsabilizar-se, eximir-se ou ainda expiar sua culpa com uma variedade de força elocutiva e uma intencionalidade perlocutiva.

Todavia, o diário não guarda o pioneirismo em termos de narrativas em primeira pessoa, visto que textos centrados no sujeito remontam ao século XII, como demonstra a poesia portuguesa medieval com suas cantigas de amor.

De acordo com Maria Luiza Ritzel Remédios (1996), diários, autobiografias, confissões e demais textos memorialísticos popularizaram-se porque constituem uma forma de preservação de experiências e de fatos históricos. A literatura confessional, prossegue a autora, promove uma aproximação com o leitor ao tratar de um *eu* que se revela, estabelecendo uma união entre autor e leitor.

O gênero textual diário insere-se na classe de relatos confessionais, que alcançam, no século XX, grande desenvolvimento. Dentre os gêneros do *eu*, podem-se citar autobiografia, memórias, cartas, confissões e relatos de viagem. Todos eles têm em comum uma vazão do *eu* e a representação do mundo através da perspectiva pessoal. É, assim, difícil

estabelecer distinções claras entre um gênero e outro, principalmente no que diz respeito a confissões e memórias, pesando, muitas vezes, a decisão da editora em optar por uma ou outra nomenclatura. No que diz respeito à diferença entre autobiografia e diário, Remédios (1996, p. 206) lembra que, no diário, prevalece o panorama histórico-cultural que passa pelo filtro da memória de um sujeito. Nesse gênero também se observa, diferentemente da autobiografia, a retrospectiva, pois a distância temporal entre o fato e o registro é menor.

María Antonia Álvarez (1989) também empreende esforços a fim de diferenciar diário e autobiografia. Para a autora, a autobiografia procura fazer uma síntese do passado, distanciando-se do fato narrado, enquanto o diário é uma interpretação momentânea da vida, feita com maior exatidão e precisão, e da qual não se procura extrair significado, uma vez que seu valor está na anotação fiel dos fatos. No diário, ao contrário da autobiografia, não se tem uma visão do todo, já que tudo é registrado à medida que acontece. Desse modo, prossegue a autora, não se pode definir o que é realmente importante. Ela explica:

A [vantagem] da autobiografia é a reflexão, que acontece no decorrer do tempo; a distância entre o tempo da narração e o tempo do acontecimento é o que permite ao escritor dar, mais tarde, unidade à sua aventura, proporcionando-lhe uma estrutura, uma construção organizada e harmônica. (ÁLVARES, 1989, p. 448)³.

Tanto Álvares (1989) quanto Remédios (1996) destacam a proximidade temporal entre o fato e a narrativa como característica do diário. A primeira vai além e confere ao diário uma natureza precisa da qual não se extrai significado, pois não caberia uma reflexão acerca dos fatos narrados.

Observe-se que, em *O que os cegos estão sonhando?*, o processo é notadamente inverso: não só o fato narrado não está colado ao evento, como é essa distância que permite à autora elaborar o conteúdo, ter uma visão mais ampla do que aconteceu e, a partir daí, selecionar o que merecer e precisa ser contado. Mesmo que o filtro da memória pareça enganá-la, o que importa é o registro da impressão do fato, e é daí que se extrai significado. É também a esse afastamento entre fato e narração que talvez se possa creditar a construção e, por que não, o lirismo presente em *O que os cegos estão sonhando?*, o que também contraria as expectativas de Álvares (1989).

Essa construção da qual fala Álvares pode ser entendida ao se comparar o texto do diário de Lili Jaffe com as anotações de viagem de Graciliano Ramos, na obra *Viagem* (1954). No diário da série, lemos, logo na primeira entrada:

Todos à minha volta, assim como eu, estamos tristes. Sabemos o que está acontecendo e também o que acontecerá. Meu pai está sentado no sofá, durante a manhã toda, calado, fitando o nada. Por vezes, olha-nos e fecha os olhos tristes. Minha mãe nos consola: não acredita no mal, porém está arumando as malas, faz doces e suspira fundo, sem que ninguém possa ver. (JAFJE, 2012, p. 13).

Já o escritor brasileiro, nos trechos inacabados de seu diário, registra: “Dia 15 – Sede do Movimento Soviético dos Partidários da paz. Discurso do secretário Mikhail Kotov. Guerra bacteriológica. Excelente discurso do Professor Ivan Gluechenko”. (RAMOS, 1954, p. 187). Percebe-se que temos no texto de Lili justamente o que falta no de Graciliano Ramos, o princípio do enredamento que, segundo Flavio Loureiro Chaves (2004), consistiria na passagem de uma simples enumeração de

fatos para um texto de caráter literário, daí a representatividade dos fatos narrados.

O diário também traz marcas linguísticas específicas, como o uso da primeira pessoa e a cronologia dos fatos. Ele pressupõe uma escrita para si mesmo, uma vez que é de foro íntimo. *O que os cegos estão sonhando?* parece romper com essa característica. Embora escrito na primeira pessoa – na maioria das ocorrências, na primeira pessoa do plural, o que denuncia um alargamento desse sujeito de enunciação – talvez pela temática e pelas condições de produção, é uma escrita feita para ser compartilhada, um registro de memória que busca no Outro um alcance para não se deixar esquecer. A própria autora do diário reconhece o rompimento da esfera privada de sua escrita: “Quando, no processo de criação deste livro, perguntei a ela por que ela quis tanto escrever, ela me respondeu instantaneamente: ‘Para que você lesse!’ (JAFJE, 2012, p. 8).

Dessas características mencionadas, o diário de Lili Jaffe conserva, em parte, apenas a cronologia das datas: o primeiro registro é de 25 de abril de 1944 seguindo até a última entrada, em 30 de setembro de 1945. Todavia, não há uma sequência linear, visto que as datas seguem adiante e retrocedem, como se pode ver na entrada de 15 de julho, seguida por relatos referentes a 13 de junho. Da mesma forma, há um emaranhado de tempos verbais, resultado do esforço em trazer os fatos narrados para a esfera do presente, justificados por Noemi na apresentação da obra:

Sua intenção, na Suécia, foi a de relatar os acontecimentos não como se eles tivessem sido escritos *a posteriori* – como de fato foram –, mas para dar a sensação de que eram narrados enquanto estavam sendo vividos. Isso seria impossível, já que caneta, lápis ou papel eram coisas impensáveis durante a guerra. (JAFJE, 2012, p. 8).

A falta de cronologia que por vezes se apresenta no diário é resultado natural do afastamento entre o fato e a narração. A própria autora do diário reconhece essas lacunas e deixa clara sua tentativa de preenchê-las: “Ontem chegamos ao campo C. Como já não escrevo faz um mês, escreverei sobre o passado”. (JAFFE, 2012, p. 18).

Linguagem e simbologia: o que a obra comunica

Como se vê no trecho antes reproduzido, o *eu* acaba pluralizando-se em nós, promovendo um alargamento do sujeito de enunciação e aproximando o leitor dos fatos narrados: somos todos nós incluídos na barbárie, assim como todos nós somos capazes de recuperar a descoberta da feminilidade, a preocupação com a beleza, a saudade dos pais: “Ainda estamos no vagão sem comida. Mas não somos mais cento e vinte, porque a cada dia temos quinze, dezesseis mortos” (JAFFE, 2012, p. 37), ou, ainda:

Não estamos nem vivos nem mortos. De cento e vinte, ficamos em trinta. Estamos a cinquenta quilômetros de Bendorf. Estamos perto de Hamburgo, mas não há como viajar daqui para frente. Os aviões nos sobrevoam o tempo todo; os homens nos consolam e dizem que a libertação está próxima. Mas não acreditamos. (JAFFE, 2012, p. 38).

No que diz respeito à enunciação e sujeito da enunciação, Kate Hamburger (1975) estabelece três categorias: a primeira delas diz respeito ao que chama de sujeito histórico, “[...] cuja individualidade é de importância essencial” (HAMBURGER, 1975, p. 23). Essa individualidade, determinante da essência do sujeito histórico, deixa-se ver pelo fato de ele aparecer como *eu*. Esse tipo de sujeito seria característico de gêneros como o epistolar que, além

de poderem figurar como documentos históricos, apresentam um autor sempre definido e individualizado. A segunda categoria apresentada é a de sujeito de enunciação teórico. Aqui, não se leva em consideração a individualidade do autor, tendo em vista que ela diminui à medida que o objeto torna-se mais teórico, livre das influências do sujeito que enuncia, como em um tratado matemático. O sujeito de enunciação pragmático, terceira e última categoria apontada, aparece em modalidades como proposições interrogativas, imperativas ou optativas, de natureza responsiva ou que, pelo menos, tenham por objetivo gerar um determinado efeito no alocutário. A narradora de *O que os cegos estão sonhando?* parece figurar entre a primeira e a terceira categorias: deixa-se transparecer no uso do *eu* – mesmo que gramaticalmente apareça o *nós*, o que não deve ser entendido como plural enquanto multiplicação de sujeitos idênticos – e cria, desse modo, um efeito naquele ao qual é enunciado se dirige. Independentemente da natureza do sujeito da enunciação, Kate Hamburger ressalta que

[...] não há objeto de enunciação que possa desaparecer numa subjetividade absoluta do enunciado, porque um sujeito-de-enunciação não pode formular um enunciado sem um objeto-de-enunciação, permanecendo assim o objeto-de-enunciação sempre visível, por mais subjetiva que seja a formulação do enunciado (HAMBURGER, 1975, p. 28).

Essa relação entre sujeito e objeto de enunciação fica ainda mais estreita ao se pensar que, em um diário, sujeito e objeto de enunciação se confundem. Hamburger (1975) ainda considera que todo enunciado é um enunciado de realidade, não pelo fato de o objeto de enunciação ser empiricamente verídico, mas pelo fato de o sujeito de enunciação

ser real. Essa relação se dá mesmo quando o sujeito enuncia uma mentira, já que, ao fazer isso, ele “[...] alega que a situação mentirosa é verdadeira, e, com isso, estruturalmente independe do seu estado de enunciado” (HAMBURGER, 1975, p. 33). Assim, o sistema de enunciação da linguagem é o correspondente verbal ao sistema da realidade. Desse modo, no diário, o que garante a veracidade não é a coincidência com o fato histórico, ou seja, mesmo que o narrado por Lili não tenha acontecido exatamente dessa forma, sua narração é verdadeira, porque ela, enquanto sujeito de enunciação, é real. Esse é um aspecto importante a se considerar quando da análise de discursos de memória, uma vez que refuta a necessidade de haver uma correspondência entre o fato histórico e a narrativa para que ela seja considerada verdade. Noemi Jaffe lembra o leitor que a verdade da narrativa da mãe não está no fato histórico em si, mas no sentido que o sujeito construiu a partir da experiência:

Mas é claro que o passado sempre contém ficção e não há como separar, nele, a invenção e o fato. Nem uma fotografia do passado está livre de conteúdo ficcional. [...] Se alguém vê, numa cena cotidiana, as pessoas e o outro vê as árvores, outro vê números e outro vê lajes e pilares, tudo isso é real. (JAFÉ, 2012, pp. 204-205)

Em outra formulação, a memória pode não ser fiel ao fato, mas é fiel à experiência que resultou dele. A verdade, então, não está na menção ao evento, mas na verossimilhança ao encadear seus efeitos na narrativa, já que é ela que dará esse caráter de possibilidade a fatos que, isoladamente, podem ser incoerentes: “Há muitas coisas na sua história que são impossíveis de compreender, quando pensadas separada e detalhadamente”. (JAFÉ, 2012, p. 99).

No ato de lembrar, há sempre uma sobreposição de tempos, pois há um passado que se quer reconstruído e que, por isso, invade o presente, tempo da narração. Através dessa passagem, como lembra Beatriz Sarlo (2007), o sujeito dá aos fatos do passado um caráter de passado-presente. Assim, o entendimento do passado requer assumir a perspectiva de um sujeito e reconhecer o papel desempenhado pela subjetividade, valendo-se de recursos como o uso da primeira pessoa e do discurso indireto livre. Ao fazer isso, funda uma temporalidade – que não é aquela que se refere ao fato, mas a lembrança – e, a cada repetição, atualiza-se.

Os primeiros estágios da memória são constituídos pela memória sensorial – cheiros, sabores, sensações –, e até mesmo essas estão presentes em *O que os cegos estão sonhando?*: a lembrança do frio que parece impossível de se aguentar, a dor no corpo na hora do castigo, o medo de infestação por piolhos. E são essas memórias que conduzem a um ciclo da personagem: elas são ilustrativas do processo de perda de identidade de Lili, sua incursão pela barbárie e a retomada de sua subjetividade. Assim, além de refletir sobre como essas memórias comunicam – em termos de construção da obra, autoria ou características do diário – deve-se também pensar o que essas memórias comunicam: barbárie e renascimento.

Nesse trajeto de memórias, dois elementos parecem adquirir uma simbologia forte, pois são bastante representativos do processo de desumanização ao qual eram submetidos os prisioneiros nos campos de concentração: cama e pedra. Ao chegar no campo C., Lili descreve as condições do alojamento:

as camas – se posso chamá-las assim, pois eram apenas estruturas de madeira –, umas sobre as outras, de três andares, onde dormíamos doze.

Frequentemente acontecia de desabarmos sobre a outra cama. Eu queria sempre ficar no andar mais alto; ali não havia pó e sentia que havia um pouco mais de ar. (JAFFE, 2012, pp. 18-19).

De acordo com Jean Chevalier, na tradição judaico-cristã, a cama não indica apenas um local de repouso, mas simboliza o corpo: “a cama participa da dupla significação da terra: comunica e absorve a vida” (CHEVALIER, 1986, p. 317). Ela é um símbolo dúbio, pois está relacionada à regeneração, mas também à morte. Para Lili Jaffe, a perda da cama é também a perda sobre seu corpo, sua individualidade e privacidade. A ausência da cama parece também atuar como divisor que separa o horror da civilização. Talvez daí o esforço para manter a ordem no alojamento, o cuidado com as roupas para evitar infestação na cama, embora isso pareça pequeno frente à luta pela sobrevivência:

A palha em que deitávamos já não podia ser chamada de palha [...] cinco de nós dividíamos um só cobertor fino. Algumas dormiam com o vestido que usavam para trabalhar. Nós quatro ficávamos nuas e embrulhávamos os vestidos com papel para coloca-los sob a cabeça. Dormíamos como sardinha em lata. (JAFFE, 2012, p. 33)

Entretanto, a simbologia da cama só chega plenamente ao leitor mais adiante na obra, quando Lili Jaffe já está livre na Suécia:

– Senhor, por favor, diga quantas de nós deveremos deitar numa cama?
Pergunta risível, mas ele não sorriu. Compreendemos, porque sabia o quanto havíamos sofrido até então. Em voz baixa, e em alemão corrente, respondeu:
– Queridas crianças, vocês estão na Suécia, em

que cada ser humano tem amor igual pelo outro. Não temos arames à nossa volta, vocês estão livres. Vocês irão se alimentar e descansar, o quanto desejarem. Esse será o quarto de vocês. Há vinte camas e vocês são vinte também. Entrem e durmam bem! (JAFFE, 2012, p. 45)

A cama é, de certo modo, a conquista de um pequeno espaço, e a cena ilustra fortemente a perda de noções que parecem inerentes aos sujeitos, como liberdade, espaço e individualidade.

A pedra, ou tijolo, outro elemento simbólico na obra, ganha destaque não apenas no diário, mas também nas reflexões de Noemi Jaffe. O episódio é descrito na entrada de 2 de agosto, quando Alice, uma das primas de Lili Jaffe, retira um pouco de margarina da cozinha. Ela, a fim de evitar que as quatro primas sejam punidas, assume a culpa e recebe o castigo:

[...] ordenou que me ajoelhasse. E que segurasse um tijolo enorme por cima da cabeça [...] Levantei o tijolo até a altura da cabeça, com um esforço enorme, mas não conseguia segurar. Caiu-me sobre a cabeça. Pensei que desmaiaria. Mas fui forte. Tive a visão de que todos estavam passando pela revista, minhas primas inclusive. Lágrimas caíam dos meus olhos feito chuva, não porque eu estivesse arrependida do que fiz, mas de dor mesmo. (JAFFE, 2012, p. 24).

Segundo Noemi Jaffe, esse é o fato que mais vividamente está na memória da mãe, como se fosse uma síntese do campo de concentração, como se a pedra reunisse tudo o que a mãe passou lá. Embora Lili Jaffe evite falar sobre o campo de concentração, quando o faz, é sempre para contar o episódio da pedra. Noemi Jaffe explica, referenciando sua visita à Auschwitz, que qualquer ten-

tativa de “[...] rever o lugar onde as coisas se passaram e, uma vez lá, ainda rever exatamente a pedra que foi carregada ou o ponto onde ela o carregou, é ridícula [...] não há como sofrer as coisas no lugar de outra pessoa” (JAFFE, 2012, pp. 112-113). O processo simbólico converte o fato em ideia, e a ideia em uma imagem, de tal maneira que a ideia permaneça na imagem de forma sempre ativa. Como explica Walter Benjamin (1986, p. 22), “no símbolo, com a idealização do ocaso, a face resplendente da natureza se revela de modo fugaz à luz da redenção”, ou seja, a apreensão do sentido acontece sempre de forma clara e imediata. A pedra assume, assim, essa natureza simbólica para a filha e os demais leitores, porque, nas memórias da mãe, revela um conteúdo inexprimível por outras vias àqueles que não vivenciaram o evento: “Mas quem não viveu a pedra, quem é filho do fato, só consegue pensar nele como um evento indireto, como uma força simbólica” (JAFFE, 2012, p. 114).

Além desses elementos simbólicos que constroem as memórias de Lili e, portanto, a narrativa, tanto do diário quanto das reflexões da filha, há que se destacar a importância dada à linguagem. A referência, aqui, não é à linguagem que compõe a obra, mas ao sistema linguístico do campo em si, que comunica, como aponta Benjamin: “[...] [a linguagem é] o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião” (BENJAMIN, 1992, p. 149) e pode se apresentar de maneiras diversas. É na linguagem que a experiência sempre foi comunicada, seja por meio de provérbios ou de narrativas. Conforme o autor, essa comunicação vem ficando escassa, já que os sujeitos responsáveis por essas narrativas estariam desaparecendo: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?”

(BENJAMIN, 2012, p. 123). Ele lembra que a Primeira Guerra Mundial foi um marco na baixa de experiências e, por consequência, na transmissão das narrativas, levando a uma nova forma de miséria, marcada pela sobreposição da técnica em relação ao homem:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca [...] porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome [...]. (BENJAMIN, 2012, p. 124).

A pobreza de experiências é apenas parte da pobreza em geral, em um cenário em que há um patrimônio cultural no qual a experiência não se vincula mais aos sujeitos, impedindo-os, assim, de comunicar: “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 124-125).

Em *O que os cegos estão sonhando?*, a linguagem aparece como sistema central dentro da agenda nazista. A linguagem do campo de concentração é, talvez, a primeira forma de exercício do poder, e comunica a barbárie em seu estado mais brutal:

O Führer tem o poder de conferir à língua o estatuto de verdade e àqueles que a falam, o poder de emití-la. Não deve haver sensação maior de poder [...] palavras, ou melhor, palavras que se tornam nomes e funções claras. A maior arma do Terceiro Reich. (JAFFE, 2012, p. 216).

A própria entrada do campo, com os dizeres “O trabalho liberta”, sintetiza um regime totalitário que infunde a ideia de trabalho à noção de liberdade. Como reflete Noemi Jaffe, a liberdade, então, não pode ser encontrada fora do trabalho, e ela não está naquilo que se consegue trabalhando, mas no ato de trabalhar em si. No campo, liberdade e trabalho se equivalem, como que se a linguagem autorizasse a barbárie ou, mais que isso, a legitimasse, pois se, aquele que aprisiona também proporciona a liberdade, “é como se o carrasco dissesse: você só se libertará de mim se trabalhar para mim. Quanto mais prisioneiro você for, ou, quanto mais trabalhar, mais livre será” (JAFÉ, 2012, p. 210).

Theodor Adorno (1975) afirma que é impossível fazer poesia depois de Auschwitz, mas ele também lembra que, depois do Holocausto, os eventos só podem ser narrados na ordem do poético. No mesmo sentido, Sarah Kofman (1998) aponta que não é possível narrar depois de Auschwitz se, por narração, entendemos contar algo que faça sentido. É necessário lançar mão da linguagem poética para dar conta de um fato que não pode mais ser comunicado por um sistema organizado como a linguagem do campo de concentração:

David Grossman diz que não pode mais falar um língua que permita que se articulem as palavras: eu matei o seu judeu, como diz o soldado nazista que matou Bruno Schulz. Assim, ele resolve falar uma outra língua, a língua da literatura, a língua louca, a língua errada, a única que permite que se digam os tempos trocados, o artigo feminino antes do substantivo. [...] em contraposição à língua da literatura, não existe língua mais ordenada que a do campo de concentração. Lá, a língua chegou ao nível mais apurado, organizado, o nível mais eficiente de comunicação. Lá, a gramática nunca sofreu sequestros, experimen-

tações, torções. Era correta, perfeita, para que o mal pudesse ser técnica e habilmente perpetrado. (KOFMAN, 1998, p. 118)

Da linguagem do campo ficou apenas a forma, porque nada daquilo pode ser expresso como algo pleno de sentido: “Uma língua sem significado, só significante vazio”. (KOFMAN, 1998, p. 121).

Para Benjamin (1992), a linguagem comunica a essência espiritual que a ela corresponde, devendo-se ressaltar que essa comunicação não ocorre por meio da linguagem, mas na linguagem, o que nega seu caráter instrumentalista. Em outras palavras, a linguagem transparece na essência espiritual, que comunica à medida em que corresponde ao objeto. Nessa passagem entre a essência espiritual e a essência linguística, parte do que é comunicável se perde, o que permite concluir que o ser ou o sentido a ser comunicado é sempre mais amplo que sua comunicação. Ao contrapor-se ao racionalismo iluminista, Benjamin defende que a linguagem deve ser pensada a partir do que as coisas, fatos ou pessoas comunicam, estabelecendo semelhanças que são reconhecidas por um *insight* do sujeito, um processo quase mítico. É nessa mesma esfera que reside a relação entre Lili e a linguagem:

Ele [o futuro] é certo quando não existe, quando a palavra é a força maior com que se pode contar. [...] daí a relação também mágica que ela mesma tem com as palavras, tanto em húngaro, como em iugoslavo e até em português [...] parte de sua relação com a linguagem pertence a um domínio ainda mágico, como se as palavras tivessem um poder e uma existência particular e autônoma que ela tivesse que alcançar. Ela não se sente à altura do lugar onde moram as palavras; fala o que sai pela boca, com medo de que não esteja certo. (JAFÉ, 2012, p. 102)

Mesmo que o homem não tenha sido criado a partir da palavra, a ele é dado o dom da língua, o que o eleva acima da natureza. Lili não se sente desse modo: se ela parece não alcançar as palavras, ela situa a si mesma no patamar da natureza, que comunica, mas por meio de outras linguagens indisponíveis ao homem. Se o processo de animalização da agenda nazista inicia com a perda da privacidade, da liberdade e do direito sobre o corpo, ele atinge seu ápice aqui, quando um sujeito pensa não estar mais ao alcance da língua, que é justamente o que o diferencia da natureza. A perda da linguagem completa o ciclo da barbárie, e é essa perda que materializa de forma mais clara a pobreza de experiências.

No entanto, se em *O que os cegos estão sonhando?* pode-se ver esse ciclo da barbárie, o livro, por si só, é, paradoxalmente, a quebra desse circuito: ele é a ruptura da política de ausência de linguagem do prisioneiro no campo e é, de certo modo, uma ferramenta, já que a narrativa coloca o sujeito de volta à altura das palavras, como lembrou Noemi, distanciando-o da esfera da natureza, que comunica por outros meios miméticos que não a língua escrita. Lili não poderia ter escrito o diário no campo não só pela falta de meios materiais para isso, como papel e lápis, mas também porque, no campo de concentração, a única linguagem que tem espaço é a da barbárie, não há lugar para a linguagem do prisioneiro, que deve guardá-la para depois, quando for possível retomar sua posição de sujeito. Primo Levi (1998) lembra que:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável

não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos. (LEVI, 1998, pp. 24-25)

Mesmo depois da libertação, dar conta da representação desses fatos é tarefa difícil, pois os eventos escapam à experiência humana até então vivida, não encontram um modelo a partir do qual possa-se mimetizá-los. Como lembra Benjamin (1985), as primeiras brincadeiras na infância estão relacionadas à mimese, pois parece natural à criança representar eventos que a ela são familiares. No caso dos sobreviventes, como lançar mão de uma representação que não encontra duplicidade na experiência humana?

Diante do fato que resiste à representação, a linguagem poética se coloca como uma possibilidade, se não de entendimento, de dar ao sujeito um “[...] sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65). Primo Levi afirma que muito da motivação em publicar *É isto um homem?* (1998) se deveu ao fato de buscar alento com o leitor. Assim, narrar a barbárie é também uma forma de alargar o sujeito de enunciação, fazendo com que o outro se torne participante.

Entretanto, quem é esse sujeito que narra as memórias da barbárie? O sujeito que as narra é aquele que, de fato, não experimentou a barbárie em sua plenitude, pois escapou do evento final. As verdadeiras testemunhas, “testemunhas integrais”, como lembra Agamben (2008, p. 43), não podem falar, pois “tocaram o fundo”. Assim, quem fala, fala principalmente em nome dos que não sobreviveram, dos afogados, como metaforiza Primo

Levi (1986), embora nunca seja possível tomar plenamente o lugar do outro: “Eu, em seu lugar, não teria resistido um dia. A afirmação não tem sentido preciso: nunca se está no lugar de um outro. Cada indivíduo é um objeto de tal modo complexo que é vão querer prever seu comportamento [...]” (LEVI, 1986, p. 51). Desse modo, as narrativas de memória sobre o holocausto não podem ser simplificadas a ponto de cada uma ser tomada como uma metonímia em que parte represente o todo. Esse processo de “falar pelo outro” acontece no campo simbólico, uma vez que os sobreviventes, por meio da narrativa, trazem esses afogados de volta à margem, criando uma presença na história e na linguagem, que representa e é representada (KAMINSKY, 1993). No mesmo sentido, Seligmann-Silva (2008), ao elencar as características compartilhadas por narrativas que evocam memórias de barbárie, aponta que elas são um esforço para livrar o sujeito da memória do passado, o pagamento de uma dívida de memória para com os que não sobreviveram, um ato de denúncia, um legado para as gerações futuras e um gesto humanitário. Talvez mais do que uma dívida com quem não sobreviveu, a narrativa seja um lenitivo para a culpa do sobrevivente, como afirma Primo Levi, como se o sobrevivente, entre todos os que estavam no campo, fosse o menos digno, pois foi aquele que se adaptou às condições. A narrativa seria um modo de lembrar todo o sofrimento que expia a culpa de ter sobrevivido e justifica o fato de ele não ter sucumbido:

Os salvos [...] não eram os melhores [...]: tudo o que eu tinha visto e vivido demonstrava o exato contrário. Sobreviviam, de preferência, os piores, os egoístas, os violentos [...]. Decerto me sentia inocente, mas, arrolado entre os sobreviventes, buscava permanentemente uma justificação dian-

te de meus olhos e dos de outros. Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos morreram. (LEVI, 1986, p. 71).

A literatura aparece como local de preservação dessas memórias, uma vez que o texto, como adverte Assmann (1996), permanece, sendo uma arma contra o que a autora classifica como segunda morte social, o esquecimento. Ainda sobre esse aspecto, a autora prossegue afirmando que a escrita assume uma função pragmática de preservação da memória que é autônoma, não depende das políticas de memória do Estado: “o procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória” (ASSMANN, 1996, p. 199). A escrita, desse modo, prolonga a lembrança, preservando-a e regenerando-a, levando-a ao alcance da memória das gerações futuras.

NOTAS

1 Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2013/08/31/noticia_pensar,145857/em-nome-da-memoria.shtml. Acesso em 2 de abril de 2016.

2 Primo Levi nasceu em Turim em 1919 e faleceu na mesma cidade em 1987. Além de ser químico, foi autor de memórias, contos, poemas e novelas. Em 1944, foi levado a Auschwitz, onde ficou preso por onze meses. Depois disso, passou a escrever sobre o holocausto. Dentre suas obras, destacam-se: *É isso um homem?* (1947), *A trégua* (1963) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986).

3 Traduzido do espanhol pela autora do artigo: “la ventaja de la autobiografía es la de la reflexión a que da lugar el paso del tiempo; la distancia entre el tiempo de la narración y el tiempo del acontecimiento es lo que permite al escritor dar más tarde unidad a su aventura, proporcionarle una estructura, un edificio ordenado y armonioso”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1975. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 1º mar. 2015.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. V. I.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ÁLVARES, María Antonia. La autobiografía y sus géneros afines. *Epos: revista de filología*, n. 5, 1989, p. 439-450.
- ASSMANN, Aleida. Escrita como médium de eternização e suporte da memória. In: _____. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- _____. Texts, traces, trash: the changing media of cultural memory. *Representations*, n. 56, outono 1996, pp. 123-134.
- CHAVES, Flávio Loureiro. A fronteira da literatura. In: RIBEIRO, C. M. P. J.; POZENATO, J. C. (org.). *Cultura imigração e memória: percursos e horizontes – 25 anos do ECIRS*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Editorial Herder: Barcelona, 1986.
- FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012.
- KAMINSKY, Amy K. *Reading the body politic: feminism criticism and Latin American women writers*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.
- KOFMAN, Sarah. *Smothered words*. Chicago: Northwestern University Press, 1998.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1954.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A preservação da vida na escrita: o diário de Getúlio Vargas. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, p. 205-2014, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. (a)
- _____. *Testemunho da Shoah e literatura*. 2008. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2015. (b)
- VILLANUEVA, Dario. *El polen de las ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura: vivemos em tempos de guerra: entrevista*. [23 out. 2011]. Porto Alegre: Zero Hora. Entrevista concedida a Luiz Antônio Araújo. Disponível em: <<http://www.defesanet.com.br/ecos/noticia/3268/Literatura--Vivemos-em-tempos-de-guerra/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.